

Talkenberger, Heike

Musikpädagogik im Bild. Methodik und Praxis der Interpretation von Bildquellen

Hofmann, Bernhard [Hrsg.]: Was heißt methodisches Arbeiten in der Musikpädagogik? Essen : Die Blaue Eule 2004, S. 63-82. - (Musikpädagogische Forschung; 25)



Quellenangabe/ Reference:

Talkenberger, Heike: Musikpädagogik im Bild. Methodik und Praxis der Interpretation von Bildquellen - In: Hofmann, Bernhard [Hrsg.]: Was heißt methodisches Arbeiten in der Musikpädagogik? Essen : Die Blaue Eule 2004, S. 63-82 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-90624 - DOI: 10.25656/01:9062

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-90624>

<https://doi.org/10.25656/01:9062>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Musikpädagogische Forschung

Bernhard Hofmann
(Hrsg.)

Was heißt methodisches Arbeiten in der Musikpädagogik?



Themenstellung: „Was heißt methodisches Arbeiten in der Musikpädagogik?“ lautete das Motto, das der *Arbeitskreis musikpädagogische Forschung e.V.* für seine Jahrestagung 2003 in Regensburg wählte. Mit „Arbeiten“ ist vorliegend „Forschen“ gemeint, die planmäßige Suche nach neuem Wissen. Forschung ist dadurch ausgewiesen, dass die Art und Weise des Wissenserwerbs, die Suche nach neuen Erkenntnissen und deren Sicherung, kurz: die Forschungsmethoden planmäßig in den Blick kommen und einer ebenso umfassenden wie gründlichen Kritik unterzogen werden. Dass Musikpädagogik, sofern sie sich als wissenschaftliche Disziplin versteht, diesen Maßstäben zu genügen hat, dürfte unstrittig sein.

„Methodisches Arbeiten“ zeichnet sich aus durch prüfende und geprüfte Begleitung. Charakteristisch dafür sind bestimmte Modi, die Forschungsprozesse motivieren, in Gang bringen und ihnen Richtung verleihen. Zur methodischen Fundierung empirischer und nichtempirischer Forschung in der Musikpädagogik liegen die Studien in diesem Band in je spezifischer Weise Rechenschaft ab.

Der Herausgeber: Bernhard Hofmann, Studien in München (Musikhochschule: Lehramt Musik an Gymnasien; Staatsexamina 1983/85; Universität: Musikpädagogik, Musikwissenschaft, Pädagogik; Promotion 1994). Privatstudium Gesang, Meisterkurse Dirigieren. 1985/94 Studienrat. Lehraufträge für Chorleitung an der Musikhochschule München sowie für Musiktheorie und Gehörbildung an der LMU München. 1994/96 wiss. Mitarbeiter am Institut für Musikpädagogik der LMU München. Seit 1996 Professor für Musikpädagogik an der Universität Regensburg.

Inhalt

Vorwort	7
----------------	---

Grundlagen

<i>Matthias Flämig</i> „Fragen die mit ‚was‘ beginnen, sind völlig falsch...“ (Karl Popper). Was heißt das für die Musikpädagogik?	13
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

<i>Andreas Lehmann-Wermser & Anne Niessen</i> „Deshalb weisen wir nochmals darauf hin, dass die von uns vorgeschlagenen Methoden auf keinen Fall als starre Regeln zu verstehen sind ...“ Über die Individualität methodologisch reflektierter Forschung	31
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Zeitgeschichtliche Entwicklungen/ Historische Musikpädagogik

<i>Georg Maas</i> Empirische Forschung zur DDR-Musikpädagogik? Anmerkungen zur Forschungsmethodik	53
---------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

<i>Heike Talkenberger</i> Musikpädagogik im Bild Methodik und Praxis der Interpretation von Bildquellen	63
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

<i>Rainer Schmitt & Franz Riemer</i> Fotodokumente zur Jugendmusikbewegung – was sie verraten und was sie verschweigen	83
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

<i>Karen Voltz</i> Orgelunterricht am Lehrerseminar in Straubing Versuch einer Rekonstruktion	101
-----------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>Silke Kruse-Weber</i> Reformansätze der Klavierpädagogik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts	119
----------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Empirische Musikpädagogik

Renate Müller & Martin Burr

Präsentative Forschungsmethoden zur Untersuchung von
Musikinstrumentenpräferenzen in Schulen

149

Anja Rosenbrock

Komposition als Gruppenprozeß - erforscht mit qualitativen
Methoden

169

Anja Herold

Verlust oder Befreiung

Instrumentale Lernabbrüche in der populären Musik

187

Bert Gerhard

Thematische Präferenzen zur Internetnutzung für den
Musikunterricht

Ein Vergleich quantitativer und qualitativer Forschungspraxis

199

Musikpädagogik im Bild

Methodik und Praxis der Interpretation von Bildquellen

Unsere Kultur ist in großem Maße von Bildeindrücken bestimmt. In Film, Fernsehen und den Druckmedien tritt uns eine Flut von Bildern entgegen. Auch in der Musikpädagogik spielen Bilder eine bedeutsame Rolle. So konstatiert Barbara Barthelmes, daß auch in Musikbüchern die Bebilderung zugenommen habe.¹ Vor allem in den Büchern der Klassenstufen 5 bis 10 tauchen alle Arten von Bildern auf; diese machen fast ein Drittel der Gesamtseitenzahl aus. Porträts, Abbildungen von Musikinstrumenten und von Musizierenden aller Jahrhunderte werden verwendet, wobei insbesondere Aufschlüsse für die Musikpraxis vergangener Zeiten erwartet werden. So sollen Bilder nicht nur Fragen der musikalischen Praxis klären helfen - etwa zur Zusammensetzung von Orchestern, Kapellen und Kantoreien, der Rolle der Musik bei verschiedenen gesellschaftlichen Anlässen - sondern darüber hinaus sollen ihnen auch Hinweise über kultur- und sozialgeschichtliche Zusammenhänge entnommen werden.² Daß dabei Kunstwerke oft als unmittelbar die Realität abbildende Dokumente mißverstanden werden, führt zu Fehleinschätzungen. Um das Deutungsangebot von Bildern für musikpädagogische oder allgemein musikgeschichtliche Sachverhalte fruchtbar machen zu können, müssen sie als historische Quellen ernst genommen werden.³ Dies bedeutet vor allem, sie methodengeleitet zu interpretieren.

Ich werde im folgenden sechs Methoden der Bildinterpretation vorstellen, wie sie die Kunstwissenschaft anbietet.⁴ Danach werde ich drei „musikpädagogische“ Bilder interpretieren.

¹ Barthelmes 1990, 45

² Ebd. 46

³ Zur Historischen Bildkunde vgl. Talkenberger 1994; Keck 1988; Tolkemitt/Wohlfeil 1991; Signori 1996.

⁴ Einführende Literatur: Bättschmann 1992; Belting 3/1988.

Als Orientierungshilfe soll die folgende Graphik dienen (Abb. 1). Sie zeigt die sechs Methoden der Bildinterpretation mit deren Leistungen und Grenzen. Dabei wird wegen des besseren Verständnisses von einer „Idealtypik“ ausgegangen.

Arbeiten zur Historischen Bildkunde kombinieren in der Regel mehrere Methoden. Mögliche Fragestellungen betreffen die inhaltliche und formale Bildgestaltung, die Motivgeschichte, die Produktion und Distribution von Bildern, die sozialen Entstehungsbedingungen von Bildern, vom Künstler als dem Produzenten bzw. von der Umwelt als Erfahrungsraum her gedacht, sowie die Rezeption. Diese kann entweder nach den strukturellen Rezeptionsvorgaben im Bild untersucht werden oder nach der tatsächlichen Rezeption, dem Gebrauch des Bildes. Schließlich wollen die meisten Methoden auch etwas über die historische Bedeutung von Bildern aussagen, wobei sie sich entweder eher auf eine kaufkräftige Oberschicht beziehen oder auch eine Aneignung durch breitere Bevölkerungsschichten untersuchen.

1 Methoden

1.1 Realienkunde

Historische Bildbetrachtungen beschränken sich häufig auf den Nachweis von „Realien“. Die Realienkunde faßt die in einem Bild dargestellten Gegenstände und ihren Verwendungszusammenhang als Beispiele einer meist vergangenen materiellen Kultur auf.⁵ So kann etwa die bildliche Darstellung von Musikinstrumenten und ihrem Gebrauch genauere Auskünfte über ihr Aussehen und ihre Nutzung in der Vergangenheit geben als schriftliche Zeugnisse. Die Gefahr eines solchen Ansatzes liegt jedoch in der unzulässigen Reduzierung des Sinn- und Bedeutungsangebots eines Bildes, in der Verwechslung von historischer Realität und deren Gestaltung in einem ästhetischen Medium. Unterrichtsdarstellungen etwa können durchaus Elemente vergangener Praxis enthalten, ohne daß sie immer direkte Nachbildungen historischer Szenen sein wollen

⁵ Realienkundliche Forschungen betreibt vor allem das Institut für Realienkunde des Mittelalters der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Krems. Es bietet auch eine Datenbank mit Hinweisen zu zahlreichen Alltagsobjekten an. Literatur: Kühnel 1980.

	Bilddarstellung		Motiv- geschichte	Produktion Distribution	Soziale Entstehungsbedingungen		Funk- tion	Rezeption		Historische Bedeutung	
	Inhalt	Form			Künstler	Umwelt		Struktur	Gebrauch	Oberschicht	Volk
Realien- kunde	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>				<input checked="" type="checkbox"/>				
Ikonologie	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	
Serielle Iko- nographie	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
Funktions- analyse	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Semiotik	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Rezeptions- ästhetik	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>	
	Das Bild selbst		Bild/andere Bilder	Bildentstehung und -verbreitung			Bild/ sozialer Kontext	Sozialer Kontext/Bild		Bild/Geschichte	

Abb. 1

Realienkunde befaßt sich vornehmlich mit den dargestellten Inhalten, auch mit der Motivgeschichte eines Gegenstandes oder eines Bildthemas. In avancierteren realienkundlichen Arbeiten wird außerdem die gesellschaftliche Funktion von Darstellungen berücksichtigt.⁶

1.2 Ikonologie

Die von Erwin Panofsky begründete Methode stellt die Analyse des Einzelbildes in den Vordergrund. Anhand eigener Forschungen entwickelte Panofsky ein dreistufiges Interpretationsmodell. Hier werden nacheinander eine „vorikonographische Beschreibung“ mit Berücksichtigung der Stilgeschichte, eine „ikonographische Analyse“ mit Bezug zu literarischen Quellen und kunsthistorischer Typengeschichte (d. h. der vorhandenen Bildtradition) und schließlich die „ikonologische Interpretation“ geleistet, die die „eigentliche Bedeutung“, den „Gehalt“ eines Kunstwerks zu erfassen sucht.⁷ Dort werden die kompositionellen und ikonographischen Einzelheiten des Bildes als Symbol für die „Prinzipien“ der „geistigen Grundeinstellungen“ von Menschen und Epochen angesehen.⁸ Das Kunstwerk wird zum „Symptom von etwas anderem“⁹, dessen „symbolische Werte“¹⁰ vom Künstler nicht bewußt gestaltet werden, sondern Ausweis der generellen Grundhaltung einer Epoche sind. Hierin liegt der „Dokumentsinn“¹¹ des Kunstwerks, mit dem es in den Rahmen anderer kultureller Dokumente gestellt wird. Die Bildinterpretation mündet in den „Sinn“ des Bildes ein, der dazu tendiert, als historisch Unwandelbarer angenommen zu werden.¹²

Dieses Interpretationsangebot von Panofsky muß, will es der Historischen Bildkunde dienen, um wesentliche sozialhistorische Fragestellungen erweitert werden.¹³ Das Bild (nicht mehr eingeschränkt auf Kunstwerke) wird vom Historiker verstanden als Produkt der Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner Umwelt. So sind Fragen nach dem gesellschaftlichen Beziehungsgefüge, in dem Bild, Künstler und gegebenenfalls Auftraggeber¹⁴ standen ebenso zu stellen wie die nach den Darstellungsintentionen des Künstlers im Kontext seiner sozialen Erfahrungen, nach seinen besonderen stilistischen Gestaltungsmitteln

⁶ Beispiele in Blaschitz 1992.

⁷ Panofsky 1932; Panofsky 1955. Hier Panofsky 1955/1979, 211.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., 212.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Panofsky 1932/1979, 203.

¹² Vgl. Heidt 1977, bes. 103-110 und Fiebig 1975.

¹³ Talkenberger 1990, 29-54; Wohlfeil 1991a, 17-36; Bourdieu 1979.

¹⁴ Exemplarisch Warnke 1985.

sowie nach der gesellschaftlichen Funktion des Bildes und seiner Rezeption im Rahmen eines jeweils neuen historischen Kommunikationsprozesses. Dann kann ein Bild zum Dokument von Wertvorstellungen und Lebensorientierungen einzelner Bevölkerungsgruppen werden sowie über gesellschaftliche Beziehungen und ihren Wandel Auskunft geben.

1.3 Serielle Ikonographie

Insbesondere die Ausweitung der Aussagemöglichkeiten über eine sozial auf die Mittel- und Oberschicht eingeschränkte Rezipientengruppe und deren Bewußtsein hinaus auf breitere Bevölkerungskreise hat die serielle Ikonographie zum Ziel. Zu diesem Zweck untersucht sie nicht ein Einzelbild (oder eine kleinere Motivgruppe), sondern stellt ein möglichst umfangreiches Bildkorpus zusammen, das zudem noch einen möglichst großen Zeitraum umfaßt. Die serielle Auswertung von Bildthemen aufgrund eines festgelegten Fragerasters und Fragestellungen über den Wandel von Bildgestaltungen sollen dann Rückschlüsse ermöglichen auf einen generellen Einstellungswandel der Bevölkerung. Die „populären“ Bildwelten stehen dabei im Mittelpunkt einer als Beitrag zur Mentalitätsgeschichte verstandenen Bildinterpretation.¹⁵ In der musikpädagogischen Forschung könnte etwa die Darstellung des Musiklehrers und ihr Wandel im Laufe der Jahrhunderte mit diesem Ansatz untersucht werden, wobei hier nicht nur klassische Bildträger einbezogen werden sollten, sondern auch Abbildungen auf Kacheln, Schmuckstücken oder Gegenständen des täglichen Gebrauchs.

Die Produktion und Distribution von Bildern, formale Kriterien, aber auch Künstlerintentionen oder die strukturellen Rezeptionsvorgaben im Bild werden bei dieser Methode, die im wesentlichen vom Bildthema ausgeht, nicht untersucht.

1.4 Funktionsanalyse

Aspekte der Funktionsanalyse von Bildern wurden bereits in der sozialhistorisch erweiterten Methode der Ikonologie angesprochen. Hier soll dieser Ansatz gesondert vorgestellt werden, da er insbesondere zur Interpretation eines größeren Bildkorpus zusätzliche Fragestellungen und Lösungsversuche bietet. Stärker als bei der ikonologischen Methode wird hier der Kommunikationsprozeß berücksichtigt, von dem Bilder ein Teil sind. Dementsprechend werden auch Produktions- und Distributionsbedingungen von Bildern sowie ihre formale

¹⁵ Cousin 1979.

Gestaltung - deren Wandel auf einen Funktionswandel des Mediums schließen läßt - berücksichtigt. Auch die Kontextbezogenheit künstlerischer Produktion wird stärker reflektiert. Der Ansatz eignet sich besonders für die Untersuchung massenhaft verbreiteter Druckgraphik¹⁶ der Frühen Neuzeit, wäre also auch für Druckgraphik mit musikpädagogischen Themen (wie etwa in Lehrbüchern aufzufinden) einschlägig. Dabei allerdings lassen sich meist keine Anhaltspunkte zur spezifischen sozialen Entstehungssituation des einzelnen Bildes gewinnen, da hierfür die Quellen fehlen. Das Verhältnis von Künstlern und Auftraggebern kann zumeist ebenso wenig beleuchtet werden. Motivgeschichtliche Fragen werden zumindest nicht schwerpunktmäßig verfolgt.

1.5 Der semiotische Ansatz

Auch der semiotische Ansatz widmet sich funktionsanalytischen Fragestellungen, betont also auch den gesellschaftlichen Bezug und die Wirkungen von Bildern auf soziale Gegebenheiten, bedient sich jedoch dafür eines anderen Instrumentariums. Die aus der Zeichentheorie, der Linguistik und dem Strukturalismus übernommenen Begrifflichkeiten fassen das Bild als Teil einer „visuellen Kommunikation“, schreiben ihm eine Syntax (Stil, Form), Semantik (Inhalt) und Pragmatik (soziale Funktion) zu. Es wird ein Zusammenhang zwischen der so ermittelten Bildstruktur und den visuellen Kommunikationsprozessen hergestellt, in denen das Bild angeeignet wird. So treten die Strategien der Produktion von Bedeutung in den Vordergrund. Auch der formale Aspekt der Bilder wird historisch eingeordnet. Dabei wird der Begriff des „Kunstwerks“ als ausgrenzender, wertender und selbst zeitgebundener Begriff abgelehnt und durch den des „visuellen Zeichens“ ersetzt. Dies ermöglicht auch eine Untersuchung von Bildern, die sonst als Kitsch oder Massenware abqualifiziert werden. Einen Schwerpunkt hat die semiotische Kunstwissenschaft daher bei den visuellen Produkten der Werbung, anhand derer sie Elemente der „Bildrhetorik“ entwickelt hat.¹⁷ Damit grenzt sich die Semiotik vom klassischen kunsthistorischen Bemühen ab, einen dem „Kunstwerk“ immanenten Sinn oder Gehalt zu ermitteln. Vielmehr geht es ihr um den „Kontext der Wahrnehmungssituation“¹⁸ und die Bedingungen des wahrnehmenden Bewußtseins, um die Bedürfnisse und Interessen des Rezipienten in Bezug auf eine konkrete Bildaneignung oder -ablehnung, also primär um die Erforschung von Rezeption und Rezeptionsbedingungen.

¹⁶ Etwa Schilling 1990.

¹⁷ Eco 9/2002.

¹⁸ Meyer 1979, 48.

Oftmals berücksichtigen semiotische Arbeiten kaum den sozialen Kontext, in dem die Bilder entstanden sind. Motivgeschichte sowie die Produktion und Distribution von Bildern geraten nicht ins Blickfeld.

1.6. Rezeptionsästhetik

Der vor allem von der Literaturwissenschaft inspirierte Ansatz¹⁹ geht, ebenso wie der semiotische, davon aus, daß die Bildbedeutung erst durch den Betrachter hergestellt wird. Deshalb sind auch Überlegungen zur Wahrnehmungspsychologie ein Teil dieser Forschungen. Die Methode versteht sich als „werkorientiert“²⁰, als Analyse der „Betrachterfunktion“ im Werk²¹ und untersucht daher vornehmlich Bildelemente, die den Rezipienten mehr oder weniger explizit einbeziehen. Darüber hinaus werden auch die Bedürfnisse des Betrachters berücksichtigt und zu ergründen versucht, auf welche Weise das Bildangebot diesen entgegenkommt. So wird zum Beispiel das Bedürfnis des Voyeurismus zum Ausgangspunkt der Betrachtung gemacht und gezeigt, wie der Betrachter perspektivisch einbezogen wird, zum Beispiel durch weisende Handgesten oder Blickkontakt der Figuren. In einem nächsten Schritt soll die Betrachterfunktion sozialgeschichtlich gedeutet werden. Dazu gilt es insbesondere, das Augenmerk auf den ursprünglichen Kontext zu richten, in dem das Werk zu sehen war, denn dieses nimmt mit seiner Umgebung einen „Dialog“ auf.

Die Methode befaßt sich nicht mit Fragen der Bildproduktion und -distribution und kaum mit dem sozialen Hintergrund des Künstlers oder der Motivgeschichte des Bildes.

¹⁹ Kemp 1988.

²⁰ Ebd. 243.

²¹ Ebd. 241.

2 Bildinterpretationen

Das Thema Musik und Musizieren ist in der Kunst vielfach gestaltet worden.²² Auch das Thema „Schule“ und „Lernen“ ist quer durch die Jahrhunderte immer wieder aufgegriffen worden.²³ Schwieriger ist es jedoch, regelrecht musikpädagogische Darstellungen aufzufinden.²⁴ Im folgenden möchte ich einige Bilder analysieren, deren Bildtitel ein musikpädagogisches Thema benennt und die damit für unseren Zusammenhang einschlägig erscheinen. Ich orientiere mich dabei im wesentlichen an der sozialhistorisch erweiterten Interpretationsmethode Panofskys, ergänzt um funktionsanalytische und rezeptionsästhetische Überlegungen. Untersuchungen zur Herstellung der Bilder, zum jeweiligen Kunstmarkt und zu ihrem tatsächlichen Gebrauch können in diesem Rahmen nicht geleistet werden.

2. 1 *Die singende Tischgesellschaft*

Das erste Bild (Abb. 2) wurde in einer Kupferstichversion auch in den Abbildungsanhang des Bandes von Georg Schünemann aufgenommen.²⁵ Es stammt von dem Antwerpener Maler Jacob Jordaens (1593-1678), trägt den Titel „Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen“ und entstand im Jahr 1638.²⁶ Schünemann kommentiert das Gemälde lapidar mit den Worten: „Die Kinder musizieren mit“.²⁷ Dargestellt finden sich mehrere Personen unterschiedlichen Alters, die sich um den Eßtisch eines bürgerlichen Wohnhauses versammelt haben und offensichtlich musizieren. Pasteten, Brot, gefüllte Weingläser und Trauben sind auf dem Tisch zu erkennen. Eine ältere Frau hält ein Notenblatt und singt, ebenso wie ein alter Mann neben ihr. Mit dem Deckelkrug in seiner Hand schlägt er den Takt. Im Bildvordergrund links spielt ein Kind auf einer Flöte, ein Hund hat sich ebenfalls zu den Menschen gesellt. Rechts sitzt eine gut gekleidete Frau am Tisch, sie hält ein Weinglas in der Hand und ein Kind auf dem Schoß, das ebenfalls eine Flöte an den Mund hält. Im Bildhintergrund sind drei weitere Personen zu erkennen, eine singende Frau mit Kind auf dem Arm - auch dies mit

²² Eine Auswahl findet sich bei Phillips 1998.

²³ Schiffler/Winkler 4/1994.

²⁴ Einschlägiges Bildmaterial findet sich vereinzelt in van Waesberghe 2/1986; Schünemann 3/1968. Gruhn 1993.

²⁵ Schünemann 1928, Tafel 66. Der Kupferstich stammt von Schelte à Bolswert und befindet sich im Museum für Kunstgewerbe in Hamburg. S. a. Renger 1989.

²⁶ Öl auf Leinwand, 154 x 208 cm, Musée de Louvre, Paris. Zum folgenden s. Mai/Vlieghe 1992, 425f. Zu Jordaens s. a. d'Hulst 1982.

²⁷ Schünemann 1928.

einer Flöte - sowie ein Mann, der einen Dudelsack spielt. Rechts oben ist ein Vogelkäfig zu sehen, links sitzt eine Eule.



Abb. 2: Jacob Jordaens (1593-1678), *Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen*.

Die zahlreichen Details ließen sich vortrefflich für eine realienkundliche Untersuchung zur niederländischen Wohnkultur des 17. Jahrhunderts auswerten. Ich jedoch möchte mich im folgenden mit dem dargestellten Bildsinn befassen. Auf den ersten Blick scheint es sich bei dem Bild um die lebensnahe Darstellung einer fröhlich musizierenden Tischrunde zu handeln. Doch schon der lateinische Spruch "Ut genus est genius concors consensus ab ortu", der oberhalb der Personengruppe in einer Kartusche angebracht ist, weist in eine andere Richtung. Der von Jordaens des häufigeren behandelte Themenkreis menschlicher Verhaltensweisen, die durch Nachahmung beeinflusst werden, ist hier angesprochen. Konkret gestaltet das Bild seinem Titel gemäß das bekannte niederländische Sprichwort, „Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen“, das einen mahnenden Beiklang hat: Es warnt davor, daß die Kinder sich das schlechte Beispiel der Älteren zu eigen machen könnten. Jordaens hat sich hier wahrscheinlich vom Emblembuch des Jacob Cats anregen lassen.²⁸

²⁸ Nach Mai/Vlieghe 1992, 425.

Bei näherer Betrachtung wirken auch einzelne Bildelemente irritierend und stören den Eindruck der Idylle. So ist die Eule, wie ein Blick auf frühere Werke des Jacob Jordaens erweist, keinesfalls als ein Symbol der Weisheit aufzufassen, sondern im Gegenteil, als Symbol der Torheit. Andere von Jordaens geschaffene Versionen dieses Bildes zeigen außerdem einen Narren und einen Papagei, die diesen Sinnzusammenhang noch deutlicher unterstreichen.²⁹ Der Dudelsack wiederum gilt als Symbol der Faulheit und Liederlichkeit. Durch diese Embleme aufmerksam geworden, entdeckt der Betrachter weitere Hinweise auf eine moralische Intention des Bildes: Das Kind, das auf dem Schoß der jungen Frau sitzt, ist halb entblößt, was auf Vernachlässigung zu deuten scheint. Dies korrespondiert mit der Tatsache, daß die Frau dem Wein zuspricht; eine Verhaltensweise, die in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts bei Frauenfiguren Unmäßigkeit impliziert und in Bildern zum Themenkreis der „Temperantia“ häufiger gestaltet wurde. Hinzu kommt, daß die junge Frau wesentlich besser als die anderen Personen am Tisch gekleidet ist. Ihr Verhalten entspricht jedoch nicht ihrer Kleidung, die auf eine Herkunft aus der Oberschicht deutet. Verräterisch ist die Geste, mit der sie das Weinglas hält: nicht am Stiel, sondern am Fuß. Durch diese Geste wird sie als Mitglied unterer sozialer Schichten ausgewiesen, das nicht weiß, was sich gehört, aber besonders kultiviert wirken möchte.³⁰ Die feine Kleidung und die Diskrepanz zwischen sozialer Herkunft und sozialer Präntation wirft zumindest die Frage auf, ob sich die Frau ihren Wohlstand auf ehrenhafte Weise angeeignet hat.

Mit dieser Bilddeutung, die sowohl die emblematische Dimension der Bildelemente als auch die Darstellungstradition³¹ berücksichtigt, reiht sich das Gemälde Jordaens ein in die Tradition der Tugend- und Lasterdarstellungen, wie sie nicht nur in der niederländischen Genremalerei eine lange Tradition haben.³² Insgesamt warnt also das Bild vor unkontrolliertem, törichtem, lasterhaftem Verhalten Erwachsener, die damit den Kindern ein schlechtes Beispiel geben. Damit berührt Jordaens, wie auch andere Maler der Zeit, das wichtige Thema des Stellenwerts der Erziehung in einer Gesellschaft und reflektiert zugleich die moralischen Grundwerte einer sich als bürgerlich definierenden Gesellschaft, die

²⁹ Vgl. Ebd., 426.

³⁰ Vgl. Westermann 1996, 53-67.

³¹ Dasselbe Bildthema hat ein weiterer niederländischer Maler, der für seine deftigen Genreszenen bekannt ist, gestaltet: Jan Steen. Auch hier verweisen Papagei und Dudelsack auf die Torheit, doch die Mahnung wird noch verstärkt, wenn gezeigt wird, wie ein Vater seinem Sohn das Rauchen und Trinken beibringt. Eine besondere Note erhält Steens Bild durch die Tatsache, daß er hier sich selbst, seine Kinder und andere Familienangehörige porträtiert. Vgl. Westermann 1997, Chapman/Kloek/Wheelock 1996, Kat. Nr. 23.

³² Renger 1970, 71-89.

ihre Verhaltensstandards bewußt gegen diejenigen des Adels abgrenzt. Dabei kommt Jordaens Bild nicht wie eine steife Moraldidaxe daher. Das großformatige Bild reizt selbst zum Lächeln, wobei, wie die Analyse der Bildkomposition zeigt, der Betrachter geschickt einbezogen wird: Durch die Nahaussicht scheint dieser selbst am reich gedeckten Tisch zu stehen, durch den direkten Blickkontakt wird er quasi aufgefordert, mitzusingen. Doch gleichzeitig fällt sein Blick auf die mahnende Inschrift. Der Zwiespalt zwischen attraktiver Fröhlichkeit und moralischer Disziplinierung kann der Betrachter so selbst empfinden. Die Identifikation mit den bürgerlichen Verhaltensmaximen der Mäßigung, des verantwortlichen Handelns, der Vernunft kann durch die Bildbetrachtung eingeübt werden. Der Verkaufserfolg dieser und ähnlicher Bilder zeigt, daß dieses Bildprogramm mit seinen sozialen Implikationen von breiteren Käuferschichten als durchaus attraktiv angesehen wurde.

2. 2. „Die Musikstunde“

Einschlägig für die Musikpädagogik erscheinen vor allem diejenigen Bilder, die den Titel „Die Musikstunde“ tragen. Wie trügerisch jedoch ein derartiger Bildtitel sein kann und welche Bedeutungen sich hinter diesem scheinbar eindeutigen Bildthema verbergen können, sollen die folgenden Ausführungen erweisen.

2.2.1. Jan Steen, *Acta Virum Probant*

Beim ersten Beispiel handelt sich um ein Bild des Leidener Malers Jan Steen (1626-1679), das verschiedene Bildtitel erhalten hat. (Abb. 3) So heißt es „Acta Virum Probant“, „Die Musikstunde“ oder „Junge Dame am Cembalo“. Es entstand wahrscheinlich um 1659.³³

In einem abgedunkelten Zimmer spielt eine elegante junge Frau auf dem Cembalo, während ein junger Mann, auf das Instrument aufgestützt, ihr zuhört. Die junge Frau, gekleidet in ein schimmerndes Kleid, ist im Profil zu sehen. Sie ist ganz in ihr Spiel versunken und scheint den Zuhörer kaum wahrzunehmen. Der Zuhörer hingegen, der in der älteren Literatur als Musiklehrer gedeutet wird,³⁴ neigt sich vertraulich zu ihr und betrachtet ihre Hände auf den Tasten. Im Bildhintergrund ist ein Gobelin drapiert. Rechts hinten bringt ein junger Diener eine Theorbe herbei.

³³ Öl auf Holz, 42,2 x 33 cm. London, National Gallery.

³⁴ Vgl. Westermann 1996, Nachweise zu Tafel 10.

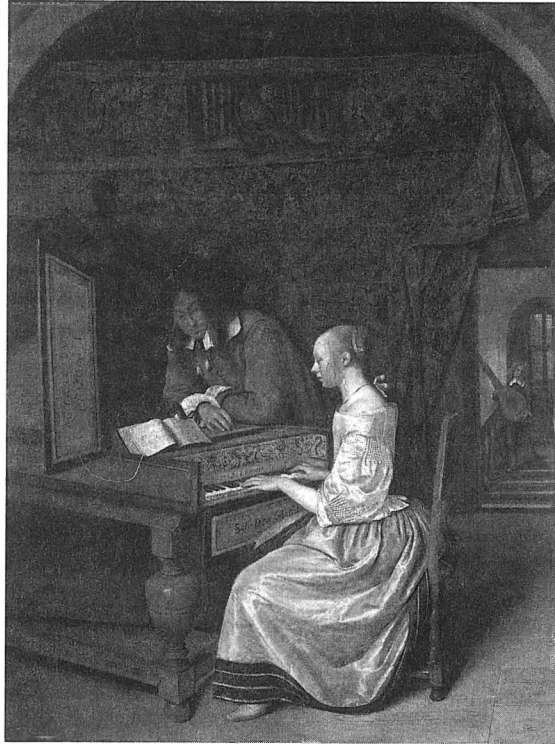


Abb. 3: Jan Steen (1626-1679), *Acta Virum Probat*/Die Musikstunde/Junge Dame am Cembalo.

Daß sich der Bildsinn nicht in der Darstellung des Musizierens oder der Unterweisung erschöpft, läßt sich schon an der Haltung des jungen Mannes erkennen. Sie entspricht keineswegs der eines Musiklehrers gegenüber seiner Schülerin, sondern transportiert eine unterschwellige erotische Spannung, die das Bild bestimmt. Diese Spannung wird in den beiden Inschriften des Bildes wieder aufgenommen. Während auf dem Cembalo die Worte „Soli Deo gloria“ zu lesen sind und den jungen Mann quasi in seine Schranken weisen, hat der Satz am Innenrand des Cembalo „Acta virum probant“ (In seinen Taten erweist sich der Mann) einen durchaus ironischen Beiklang.³⁵ Der Verweis auf ein Liebesabenteuer schwingt jedenfalls mit. In welche Richtung die „Taten“ auch gehen könnten, zeigt das zweite Instrument an: die Möglichkeit, gemeinsam zu musizieren, die zugleich ein Liebeswerben in gesellschaftlich akzeptiertem Rahmen impliziert.

³⁵ Vgl. Brown 1984, 134. Zur niederländischen Malerei vgl. allgemein Sprache der Bilder 1978.

Das Bild reiht sich ein in die Tradition ähnlicher Darstellungen, die eine musizierende Frau und einen Kavalier zeigen und als Chiffre für eine Liebesbeziehung zu lesen sind.³⁶ Dabei ist zu berücksichtigen, daß das Klavier- oder Cembalospiele sich beim niederländischen Bürgertum hoher Beliebtheit erfreute. Die begüterte Oberschicht konnte sich einen verfeinerten Lebensstil leisten, dessen äußeres Zeugnis das kostbare Musikinstrument war. Für eine Frau oder ein Mädchen galt es als erstrebenswert, dieses Musikinstrument zu beherrschen und mit entsprechenden Darbietungen bei gesellschaftlichen Anlässen zu glänzen. Das Musizieren allgemein und der Unterricht im besonderen ermöglichte damit einen standesgemäßen Kontakt zwischen den Geschlechtern außerhalb der eigenen Verwandtschaft. Daß das Musizieren bei aller gesellschaftlichen Akzeptanz durchaus Vehikel einer Romanze sein konnte, machte dieses Bildsujet so reizvoll und attraktiv für die Zeitgenossen. Dieser Reiz vermittelt sich auch dem Betrachter des kleinformatigen Bildes, der durch einen angedeuteten Torbogen auf die nah herangerückte Szene blickt und die Spannung des Bildes, aber auch durch die Lektüre der Inschriften dessen subtilen Witz miterleben kann.

2.2.2. Jan Vermeer, *Die Musikstunde*

Auch das nächste Beispiel gehört in diesen Motivkreis und wurde von einem niederländischen Maler gestaltet. (Abb. 4) Es handelt sich um die berühmte „Musikstunde“ des Delfter Malers Jan Vermeer (1632-1675), das um 1663 entstand.³⁷

Das Bild zeigt einen durch ein Fenster matt beleuchteten Raum, in dem eine junge Frau an einem Spinett steht. Neben ihr befindet sich ein Mann, der sie anblickt. Im Bildvordergrund ist ein Tisch zu sehen, der mit einem großen türkischen Teppich bedeckt ist. Auf dem Tisch steht eine Kanne, während sich neben dem Tisch ein Stuhl und ein Streichinstrument befinden.

³⁶ So zeigt ein Bild von Gabriel Metsu (London, National Gallery) ein Paar am Virginal. Die junge Frau reicht dem Mann ein Notenblatt, er ihr hingegen ein Glas Wein, Symbol der Verführung. Der Text auf dem Virginal lautet: „Auf Dich, Herr, vertraue ich; laß mich nicht zuschanden werden“. Eine deutliche Warnung vor zuviel Intimität klingt damit an. Vgl. Brown 1984, 134.

³⁷ Öl auf Leinwand, 73,3 x 64,5 cm, London, Buckingham Palace. Zu Vermeer s. Blankert 1978. Montias 2/1989.

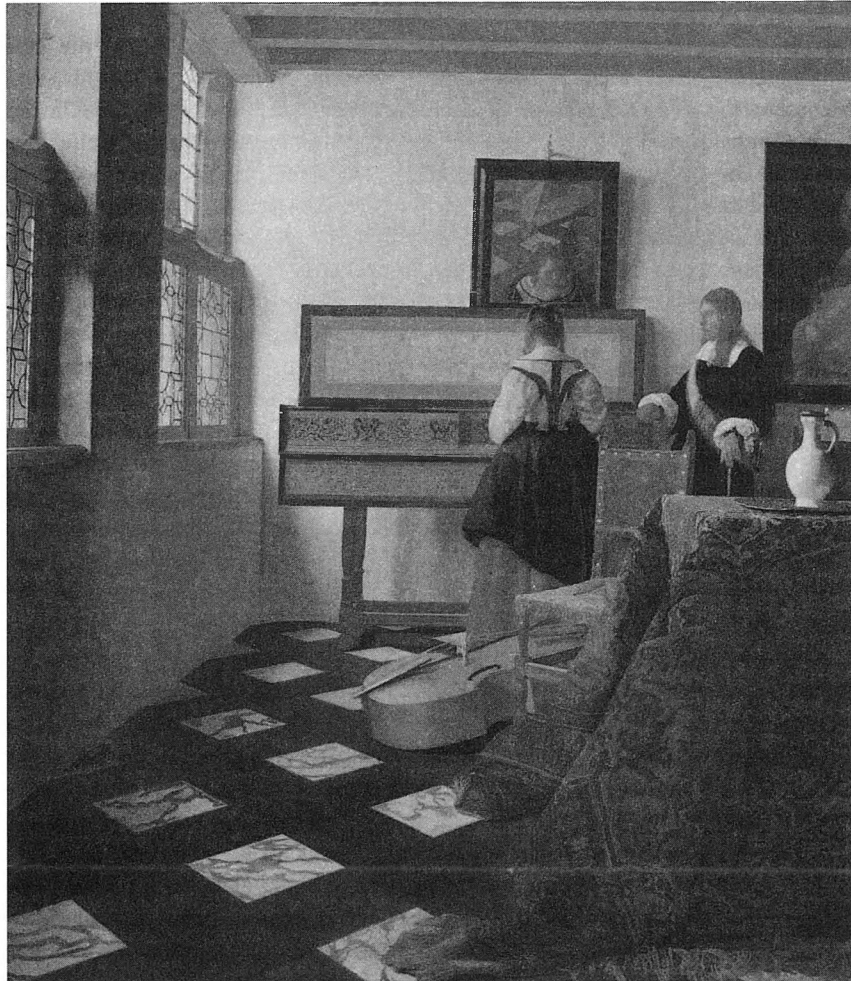


Abb. 4: Jan Vermeer (1632-1675), Die Musikstunde.

Auf dem Spinett ist die Inschrift „Musica Letitiae Comes - Medicina Dolorum“ zu lesen (Musik ist Begleiterin der Freude und Medizin für Schmerzen). Das auf dem Bild dargestellte, ausgesprochen wertvolle Tasteninstrument wurde von dem Instrumentenbauer Ruckers, einem wahren Meister seines Fachs, geschaffen.³⁸

Wieder haben wir es bei dem Bild Vermeers mit dem Bildthema „Junges Paar an einem Tasteninstrument“ zu tun. Und wieder ist der Bildtitel „Musikstunde“

³⁸ Zum folgenden siehe Wheelock 1995, 85-95.

irreführend. Sieht man sich die Kleidung des jungen Mannes an, so wird deutlich, daß es sich nicht um einen Klavierlehrer handeln kann: Er stützt sich auf einen Stock, ein Schwert mit goldenem Griff ist zu sehen, eine Schärpe zielt seinen Oberkörper. Seine Kleidung weist ihn als einen Herrn der Oberschicht aus, in dem wir mit Recht den Kavalier der Dame vermuten können. Das zweite Musikinstrument im Raum verweist auch hier auf die Möglichkeit des gemeinsamen Musizierens. Im Bildhintergrund hängt ein Gemälde, das eine Darstellung der Caritas Romana handelt.³⁹ Erotische Implikationen schwingen also durchaus mit. Der Krug auf dem Tisch jedoch ist ohne geselligen Bezug; das Glas fehlt, so daß sich die Assoziation von Alkoholgenuß nicht einstellen muß.⁴⁰ Das Paar erscheint auch hier durch die Musik vereint, doch gelingt es Vermeer, das gängige Bildthema geschickt zu variieren.

Im Vergleich zum Gemälde von Jan Steen zeigen sich deutliche Unterschiede. Während die Musizierende bei Steen im Profil zu sehen war, kehrt die junge Frau auf Vermeers Gemälde dem Betrachter den Rücken zu, ihr Gesicht kann nur in einem über ihr hängenden Spiegel gesehen werden. Der Blickkontakt des Paares wird ebenfalls durch den Spiegel hergestellt, die Beziehung der beiden Personen erschließt sich dadurch indirekter. Die Bildelemente sind asymmetrisch angeordnet; Kulminationspunkt der Aufmerksamkeit ist die Frau. Das Paar strahlt Ruhe aus, es existiert für sich und miteinander in Harmonie. Vermeer schafft in diesem Bild eine Poesie des Stillebens, die das Paar umgibt. Eine Warnung vor möglichen moralischen Abirrungen durch die Liebe ist hier unnötig. Anders als bei Steen ist alles Narrative aus dem Bild gelöscht, es versinnbildlicht eher ein abstraktes Konzept von Freude, Harmonie in der Liebe, Heilung und Trost durch die Musik. Das Bild könnte auch eine Allegorie des Gehörsinns darstellen, ein ebenfalls beliebtes Bildthema der Zeit.

Durch die starke Geometrisierung des Bildes wird der Eindruck von Distanz und Kühle erzeugt. Die Anmutung des Bildes ist dabei extrem realistisch, die Gestaltung von Licht und Schatten unterstützt dies. Vermeer vermag in seinen Bildschöpfungen meisterhaft das bürgerliche Selbstverständnis des Niederländers zu umschreiben, das sich in Abgrenzung von Katholizismus und Adel dem Nichtmystischem, Realistischem, dem Alltag zuwendet, dem intimisierten häuslichen Glück, das sich von höfischen Umgangsformen auch emotional abgrenzt.

³⁹ Die Caritas Romana ist eine Personifikation der Barmherzigkeit. Sie säugte ihren im Gefängnis eingesperrten Vater an ihrer Brust, um ihn vor dem Verhungern zu bewahren.

⁴⁰ Anders Nash 1991, 71.

Distanziert wird die gesamte Szene auch für den Blick des Betrachters. Das Paar erscheint im Bildhintergrund, deutlich ferngerückt. Der üppige Teppich im Bildvordergrund, die Möbel und das Instrument scheinen wie Hindernisse dem Betrachter im Wege zu stehen, wollte er sich dem Paar nähern. Der Betrachter wird zum Eindringling. Er, nicht der Mann am Cembalo, blickt in den Spiegel, muß hineinklicken, will er das Gesicht der jungen Frau sehen. Gleichzeitig reflektiert der Spiegel noch etwa anderes: am unteren Rand sind die Beine der Staffelei des Malers zu erkennen, er selbst ist Zeuge des Geschehens und damit in derselben Position wie der Betrachter.

2.2.3. Jean-Honoré Fragonard, Die Musikstunde

Das Bildthema des Paares am Klavier findet sich schließlich auch im 18. Jahrhundert wieder, etwa in einem Bild (Abb. 5) von Jean-Honoré Fragonard (1732-1806).⁴¹ Seine „Musikstunde“ zeigt eine junge Frau und einen jungen Mann in Nahaufnahme an einem Spinett. Die hübsche junge Frau, mit geradem Rücken, scheint ganz auf ihr Spiel konzentriert, während sich der junge Mann zu ihr beugt. Er hält mit einer Hand das Notenbuch, das aufgeschlagen auf dem Klavier steht, während er mit der anderen die Rückenlehne des Stuhls umfaßt, auf dem das Mädchen sitzt. Im Vordergrund ist eine Katze zu sehen, sie fixiert den Betrachter. Neben ihr auf einem Stuhl liegen eine Laute und weitere Noten. Auch hier deutet das zweite Instrument im Bild auf die Möglichkeit gemeinsamen Musizierens hin.

Auch diese Szene strahlt eine intime Atmosphäre aus, wirkt nicht wie eine Unterweisung, sondern wie ein erotisches Rencontre. Die Spannung des Bildes ergibt sich auch hier aus der eher unnahbaren Haltung des Mädchens und der zugewandten, ja besitzergreifenden Gestik des Mannes, der mit seinen beiden Armen die „Schülerin“ fast umfängt. Seine Blicke gehen wohl zu deren Händen, doch ist auch das reizvolle Dekolleté nicht fern. Der Aspekt des galanten Abenteurers tritt im Vergleich zu den niederländischen Bildern deutlicher hervor. Wie eine Mahnung wirkt dagegen der Blick der Katze. Nicht nur, daß ihr unverwandter Blick den Betrachter, der wie ein Voyeur die Szene mit ansehen kann, zur Ordnung ruft, ihr Gesicht erscheint wie ein Totenkopf gestaltet und verweist damit auf den Tod als Endpunkt aller Begierden.

⁴¹ Zu Fragonard s. Sheriff 1990.



Abb. 5: Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), *Die Musikstunde*

3 Schluß

Musikpädagogische Darstellungen können also nicht allein aus ihrem Bildtitel und dem scheinbar leicht zugänglichen Bildthema verstanden werden. Zu warnen ist daher vor einem unreflektierten Gebrauch derartigen Bildmaterials in Schulbüchern. Die Darlegungen sollten erweisen, wie wichtig es ist, die Motivtraditionen, den Stellenwert des Bildes im Oeuvre des Malers sowie dessen Intentionen im Rahmen des sozialen Kontextes seiner Zeit herauszuarbeiten, um Bilder als Quellen und damit als deutungsbedürftige Zeugnisse der Vergangenheit ernst zu nehmen.

Geschicht dies, so können weitere Bildanalysen nicht nur wertvolle Erkenntnisse über die Rolle von Musik und Musikpädagogik in wechselnden sozialen Kontexten erbringen, sondern darüber hinaus zeigen, welche Bedeutungsvarianzen und welchen symbolischen Gehalt musikalische Themen in bildlichen Quellen aufweisen können. Zu einer derartigen Weiterführung des Themas sollten diese Ausführungen anregen.

Literatur

- Bätschmann, Oskar (1992): *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Barthelmes, Barbara (1990): *Musikpädagogik und Bildende Kunst. Anmerkungen zur Funktion der Kunst in der Musikpädagogik*. In: Rudolf Dieter Kraemer (Hg.): *Musik und bildende Kunst*. (Musikpädagogische Forschung. Hg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e.V. Bd. 10). Essen: Die Blaue Eule. S. 40-55.
- Belting, Hans u.a. (Hg.) (3/1988): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Reimer.
- Blankert, Albert (1978): *Vermeer of Delft. Complete edition of the paintings*. Oxford: Oxford University Press.
- Blaschitz, Gertrud u.a. (Hg.) (1992): *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole*. Festschrift für Harry Kühnel zum 60. Geburtstag. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Bourdieu, Pierre (1979): *Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis*. In: Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 125-158.
- Brown, Christopher (1984): *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. München: Hirmer.
- Chapman, H. Perry/Kloek, Wouter Th. /Wheelock, Arthur K. Jr (Hg.) (1996): *Jan Steen. Maler und Erzähler*. Ausstellungskatalog Amsterdam, Washington. Stuttgart/Zürich: Belser.
- Cousin, Bernard (1979): *Iconographie sérielle, statistique et histoire des mentalités*. In: *Iconographie et histoire des mentalités*. (Editions du Centre National de la Recherche Scientifique). Paris: Gallimard. S. 87-91.
- Eco, Umberto (9/2002): *Einführung in die Semiotik*. München: Fink /UTB.
- Fiebig, Hans (1975): *Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte*. In: Simon-Schaefer, Roland/ Zimmerli, Walter Ch. (Hg.): *Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften. Konzeptionen, Vorschläge, Entwürfe*. Hamburg: Rowohlt. S. 141-161.
- Gruhn, Wilfried (1993): *Geschichte der Musikerziehung*. Hofheim: Wolke.
- Heidt, Renate (1977): *Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk. (Dissertationen zur Kunstgeschichte. Bd. 2)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- d'Hulst, Roger Adolf (1982): *Jacob Jordaens*. Stuttgart: Klett.
- Keck, Rudolf W. (1988): *Das Bild als Quelle pädagogisch-historiographischer Forschung*. In: *Informationen zur erziehungs- und bildungshistorischen Forschung* 32 (1988). S. 13-53.
- Kemp, Wolfgang (3/1988): *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*. In: Belting, Hans u.a. (Hg.) (1988): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Reimer. S. 240-257.
- Kleßmann, Rüdiger/Müller, Wolfgang J. (Hg.) (1978): *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog Braunschweig. Braunschweig: Herzog-Anton-Ulrich- Museum.

- Kühnel, Harry (Hg.) (1980): *Europäische Sachkultur des Mittelalters*. Gedenkschrift aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs (*Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs*. Bd. 4. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Sitzungsberichte. Bd. 374.) Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Mai, Ekkehard/Vlieghe, Hans (1992): *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Zeitalter der flämischen Malerei*. Köln: Locher.
- Meyer, Karl-Heinz (1979): *Semiotik, Kommunikationswissenschaft und Kunstgeschichte*. In: *Hephaistos* 1 (1979), S. 42-59.
- Montias, John Michael (2/1989): *Vermeer and his Milieu. A Web of Social History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Nash, John (1991): *Vermeer*. London: Scala Books.
- Panofsky, Erwin (1932/1979): *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (Erstveröffentlichung 1932). In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme. (Bildende Kunst als Zeichensystem*. Bd. 1). Köln: Dumont. 1979. S. 185-206.
- Panofsky, Erwin (1955/1979): *Ikonographie und Ikonologie* (Erstveröffentlichung 1955). In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme. (Bildende Kunst als Zeichensystem*. Bd. 1). Köln: Dumont. 1979. S. 207-225.
- Phillips, Tom (1998): *Musik der Bilder. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart*. München: Prestel.
- Renger, Konrad (1970): *Lockere Gesellschaft. Beiträge zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und verwandter Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts*. Berlin: Mann.
- Schiffler, Hans/Winkeler, Rolf (3/1991): *Tausend Jahre Schule. Eine Kulturgeschichte des Lernens in Bildern*. Stuttgart/Zürich: Belser.
- Schilling, Michael (1990): *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche, Alberto Martino, Rainer Wohlfeil. Bd. 29). Tübingen: Niemeyer.
- Schünemann, Georg (3/1968): *Geschichte der deutschen Schulmusik*. Köln: Kistner & Siegel.
- Sheriff, Mary D. (1990): *Fragonard. Art and Eroticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Signori, Gabriela (1996): *Wörter, Sachen und Bilder*. In: Löther, Andrea u.a. (Hg.): *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter*. Festgabe für Klaus Schreiner. München: Beck. S. 11-33.
- Talkenberger, Heike (1990): *Sintflut. Prophetie und Zeitgeschehen in Texten und Holzschnitten astrologischer Flugschriften 1488-1528*. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche, Alberto Martino, Rainer Wohlfeil. Bd. 26). Tübingen: Niemeyer.
- Talkenberger, Heike (1994): *Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle*. In: *Zeitschrift für historische Forschung* 21 (1994). S. 289-314.
- Talkenberger, Heike (1997): *Historische Erkenntnis durch Bilder? Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde*. In: Hanno Schmitt/Jörg-W. Link/Frank Tosch (Hg.): *Bilder als Quellen der Erziehungsgeschichte*. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt, S. 11-26.
- Tolkemitt, Brigitte/Wohlfeil, Rainer (1991): *Historische Bildkunde. Probleme-Wege-Beispiele*. (Zeitschrift für Historische Forschung. Beiheft 12). Berlin: Duncker & Humblot.
- Warnke, Martin (1985): *Der Hofkünstler*. Köln: Dumont.

- van Waesberghe, Joseph Smits (2/1986): *Musikerziehung. (Musikgeschichte in Bildern. Hg. v. Heinrich Bessler/Werner Bachmann. Bd. 3. Lfg. 3).* Leipzig: VEB.
- Westermann, Mariet (1997): *The amusement of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century.* Zwolle: Waanders Publishers.
- Westermann, Mariet (1996): *Aspekte des Komischen bei Jan Steen.* In: Chapman/Kloek/Wheelock, Jr. (Hg): *Jan Steen.* 53-67.
- Wheelock, Arthur K. (1995): *Vermeer.* New Haven: Yale University Press.
- Wohlfeil, Rainer (1991): *Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde.* In: Tolkemitt/Wohlfeil 1991, S. 17-36.

Bildnachweis

- Fragonard, Jean-Honoré: *Die Musikstunde*, in: Phillips, Tom (1998). S. 101.
- Jordaens, Jacob: *Wie die Alten sangen...* (Valencennes, Musée des Beaux-Arts). Bezug: AKG.
- Steen, Jan : *Junge Frau am Spinett* (London, National Gallery). Bezug: bpk.
- Vermeer, Jan: *Musikstunde*, in: Phillips, Tom (1998), S. 13.

Dr. Heike Talkenberger
 Quarzweg 1
 70619 Stuttgart
heike.talkenberger@konradin-medien.de